



Médiévales

Langues, Textes, Histoire

59 | automne 2010

Théâtres du Moyen Âge

Comment faire l’histoire de l’acteur au Moyen Âge ?

Marie Bouhaïk-Gironès



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/medievales/6109>

DOI : 10.4000/medievales.6109

ISSN : 1777-5892

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010

Pagination : 107-125

ISBN : 978-2-84292-267-2

ISSN : 0751-2708

Référence électronique

Marie Bouhaïk-Gironès, « Comment faire l'histoire de l'acteur au Moyen Âge ? », *Médiévales* [En ligne], 59 | automne 2010, mis en ligne le 20 mars 2013, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/medievales/6109> ; DOI : 10.4000/medievales.6109

Tous droits réservés

Marie BOUHAÏK-GIRONÈS

COMMENT FAIRE L'HISTOIRE DE L'ACTEUR AU MOYEN ÂGE ?

À ce qu'on raconte...

Dieu, voyant combien tout le monde s'ennuyait désespérément le septième jour de la création, fit un effort supplémentaire d'imagination pour trouver quelque chose à ajouter au tout qu'il venait de concevoir. Tout à coup, son inspiration éclata au-delà même de ses propres frontières, pourtant illimitées, et il découvrit un nouvel aspect de la réalité : la possibilité de s'imiter elle-même. Il inventa donc le théâtre.

Il réunit ses anges et l'annonça dans les termes suivants, qu'on trouve encore dans un ancien document sanskrit : « Le théâtre sera le domaine où les gens pourront apprendre à comprendre les mystères sacrés de l'univers. En même temps, ajouta-t-il avec une désinvolture trompeuse, ce sera un réconfort pour l'ivrogne et le solitaire ».

Peter Brook¹

Citer en exergue le beau résultat de l'imaginaire débridé de Peter Brook me permet, sans m'embarrasser d'une autre *captatio benevolentiae*, d'annoncer sans détour mes intentions pour tenter de répondre à la question titre, comment faire l'histoire de l'acteur au Moyen Âge ? 1) sortir d'une vision nationale de l'histoire du théâtre ; 2) m'affranchir à la fois des cadres de l'histoire littéraire (oublier, un peu, Aristote) et de tout un jeu de catégories, de notions, et de concepts associés à l'histoire des artistes ; 3) m'appuyer sur les modèles d'analyse de l'histoire du travail et de la sociologie de l'art ; 4) ne pas renoncer à mener une enquête difficile au plan archivistique ; 5) m'intéresser à l'acteur au travail, à son métier et aux constructions sociales et juridiques de son activité face aux pratiques du droit².

1. P. BROOK, *Points de suspension*, 1987, Paris, 1992 (trad. fr. J.-C. CARRIÈRE et S. REBOUD), p. 333.

2. Dans le format ici imparti, cet article programmatique vise à pointer les questions jugées, en l'état actuel de la recherche, les plus impérieuses. Ce texte est le premier volet d'une enquête en cours, dans les archives parisiennes notamment, menée au sein du programme de recherche « Droit et pratiques théâtrales » de l'Organisation néerlandaise pour la recherche scientifique/Universiteit van Amsterdam, dont la suite prendra la forme d'un ouvrage sur les métiers, les statuts et les pratiques des acteurs à la fin du Moyen Âge.

D'où part-on ? « Comment peut-on parler d'acteur au Moyen Âge, dans un monde sans théâtre ?³ » Ce n'est point faire tort à la mémoire de Jean Duvignaud, tant les travaux du sociologue sont d'une importance capitale, que de citer l'une de ses formules lapidaires. C'est néanmoins avec un plaisir certain que l'on va s'efforcer d'effacer l'un des plus grands malentendus de l'histoire du théâtre et se risquer à lever quelques ambiguïtés terminologiques et conceptuelles.

En effet, être acteur, est-ce un métier ? un art ? un statut ? un travail ? une *technè* ? un état de vie ? une disposition ? une profession ? une activité ? est-elle ponctuelle ? quotidienne ? Le terme renvoie à une réalité multiple, complexe, mouvante selon les périodes, et se charge, encore plus qu'un autre, de subjectivité et de fantasmes. L'image de l'acteur comme monstre social, selon la fameuse formule de Duvignaud, obscurcit encore son histoire. De plus, le lieu commun qui vient immédiatement encombrer toute réflexion historique sur la question est celui du processus de professionnalisation de l'acteur, sans d'ailleurs que la réflexion sur la professionnalité et sa définition soit souvent engagée. Problème politique de surcroît, car les questions du statut juridique et professionnel des acteurs, de leurs conditions sociales et économiques sont sensibles ; et c'est avec passion que le sujet est toujours abordé, dans des débats sociologiques, esthétiques et éthiques⁴. C'est donc sur un terrain à la fois inexploré et miné que l'historien s'avance.

Les raisons d'un silence historiographique : mythes, modèles et enquêtes

La place des acteurs dans l'historiographie sur le théâtre médiéval est quasi nulle⁵. Jusqu'à une date récente, seuls les textes ont été mis au centre des

3. J. DUVIGNAUD, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, 1965, p. 49. Voir le chapitre « Peut-on dire qu'il y ait des acteurs dans les sociétés du Moyen Âge ? », p. 41-50. Je le cite : « Il ne peut y avoir de place pour l'homme qui joue un rôle qui n'est point celui que lui impose son rang (la « grâce d'état ») dans une hiérarchie et un ordre modelé sur l'ordre divin » (p. 41). L'examen attentif des pratiques sociales et culturelles montre au contraire que les notions de jeu et de rôle sont compatibles avec la structure de la société médiévale. La période des XIII^e-XVI^e siècles est on ne peut plus riche en attestations de représentations théâtrales les plus sophistiquées au plan dramaturgique. Voir, entre autres, J.-P. BORDIER dir., *Le Jeu théâtral, ses marges, ses frontières*, Paris, 1999.

4. Il suffit de penser aux tensions sociales et aux débats suscités ces dernières années en France par la réforme du régime d'assurance chômage des intermittents du spectacle. Voir P.-M. MENDER, *Les Intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*, Paris, 2005 ; S. PROUST, *Le Comédien désemparé. Autonomie artistique et interventions politiques dans le théâtre public*, Paris, 2006.

5. On pourrait étendre la constatation : l'acteur, son métier, ses pratiques, ses statuts sont rarement mis au premier plan dans l'histoire du théâtre d'une façon générale. On distinguera néanmoins les travaux sur la *commedia dell'arte* (cités *infra* note 49) et les travaux de Florence Dupont sur l'acteur romain : F. DUPONT, *L'Acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, 1986 ; F. DUPONT,

études. Quant aux représentations théâtrales, elles ont retenu l'attention dans ce qu'elles ont eu de monumental ou de marginal, de ritualisant ou de carnavalesque. L'effort de recherche a été tourné d'abord vers la reconstruction des lieux et des espaces supposés dans lesquels le théâtre médiéval prenait place⁶, puis sur les conditions matérielles de la représentation théâtrale⁷. Aujourd'hui, les premières thèses d'historiens soutenues sur le théâtre médiéval montrent un souci de dépasser cette approche pour appréhender les pratiques théâtrales en les replaçant dans leur contexte large, dans la chaîne des pratiques sociales et politiques dans lesquelles elles s'insèrent⁸. Comme dans un angle mort, l'histoire du théâtre médiéval, longtemps aux mains des seuls philologues et codicologues, commence à peine à être un domaine défriché par les historiens. L'étude du théâtre médiéval est encore cependant trop souvent limitée aux modalités de la mise à l'écrit du discours prononcé sur la scène. Or, un texte de théâtre ne peut être compris que dans sa relation aux autres textes (de remaniement en remaniement par exemple) et dans son contexte matériel et social. Ce n'est qu'en éclairant les pratiques des acteurs que l'on peut appréhender la façon dont les textes ont été transmis et diffusés, soit par la circulation des manuscrits – qui ne se meuvent pas seuls –, soit par la transmission orale d'acteur à acteur. L'étude des textes et de leurs problèmes ne peut donc se faire qu'au prix d'un travail important de repérage des acteurs. Si l'acteur au sens restreint et premier est l'objet d'étude ici – celui qui joue sur une scène –, il me semble nécessaire d'une façon plus générale de mettre l'acteur social au centre de l'enquête de l'historien et de l'effort de compréhension des pratiques théâtrales médiévales.

L'Orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque, Paris, 2000. Voir aussi C. HUGONJOT, F. HURLET et S. MILANEZI dir., *Le Statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine*, Tours, 2004. Sur le statut juridique de l'acteur en général, la bibliographie est datée : G. MAUGRAS, *Les Comédiens hors la loi*, Paris, 1887 ; P. OLAGNIER, *Les Incapacités des acteurs en droit romain et en droit canonique*, Paris, 1899.

6. H. REY-FLAUD, *Le Cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge*, Paris, 1973 ; E. KONIGSON, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, 1976.

7. Graham Runnalls a fait un travail très important en ce sens : G.A. RUNNALLS, *Études sur les mystères*, Paris, 1998 ; ID., *Les Mystères français imprimés*, Paris, 1999 ; ID., *Les Mystères dans les provinces françaises (en Savoie et en Poitou, à Reims et à Amiens)*, Paris, 2003. Voir aussi ses nombreux articles, dont la bibliographie exhaustive se trouve dans : D. HÜE, M. LONGTIN et L. MUIR dir., *Mainte belle œuvre faite : études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnalls*, Orléans, 2005, p. 11-18.

8. M. BOUHAÏK-GIRONÈS, *Les Clercs de la Basoche et le théâtre comique (Paris, 1420-1550)*, Paris, 2007 ; M. BONICEL, *Arts et gens du spectacle à Avignon à la fin du Moyen Âge (1450-1550), d'après les archives communales d'Avignon*, Thèse de l'École nationale des chartes, Paris, 2006 ; K. LAVÉANT, *Théâtre et culture dramatique d'expression française dans les villes des Pays-Bas méridionaux (xv^e-xv^e siècles)*, Thèse de l'université d'Amsterdam, 2007 (à paraître) ; F. STANKIEWICZ, *Pierre Gringore (v. 1475- v. 1538), homme de lettres, de théâtre et de cour. Être auteur au xvr^e siècle*, Thèse de l'École nationale des chartes, Paris, 2009.

Aussi faut-il s'interroger sur les raisons d'un retentissant silence historiographique : pas un seul travail important consacré à l'acteur au Moyen Âge en cent cinquante ans de critique et de recherches sur le théâtre médiéval. On compte un seul livre, celui de Louis Petit de Julleville, *Les Comédiens en France au Moyen Âge*, paru en 1885, composé de dix chapitres : les jongleurs, les fous, les puits, les confréries (où sont traités essentiellement les confrères de la Passion), les Basochiens, les Enfants sans Souci, les sociétés joyeuses, les associations temporaires, les écoliers, les comédiens (terme qui équivaut pour lui à ce qu'on appelle au sens trivial les acteurs professionnels)⁹. Loin d'être le meilleur livre de Petit de Julleville¹⁰, cet ouvrage a rigidifié les catégories et répandu les lieux communs. On dispose encore de quelques articles ponctuels¹¹. Il faut enfin citer le récent livre de Véronique Dominguez, *La Scène et la Croix : le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises* (2007). Cependant, il n'y est pas précisément question de l'acteur : l'objet du livre est le personnage et ses potentialités dramatiques. L'auteur reconstruit les possibles de l'incarnation à partir du texte des *Passions*, et donne des éléments théoriques sur le corps sur scène et les questions théologiques alors posées¹². En une posture qui se veut prudente mais qui se révèle bien risquée, l'auteur balaye la question de la *réalité*, avançant qu'on

9. L. PETIT DE JULLEVILLE, *Les Comédiens en France au Moyen Âge*, Paris, 1885.

10. Sur les travaux de Louis Petit de Julleville, voir É. LALOU, « Le dogme Petit de Julleville », dans M. BOUHAÏK-GIRONES, V. DOMINGUEZ et J. KOOPMANS dir., *Les Pères du théâtre médiéval. Examen critique de la constitution d'un savoir académique*, Rennes, 2010, p. 101-118.

11. Sans exhaustivité : G. COHEN, « Maître Mouche, farceur et chef de troupe au x^v siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 3, 1954, p. 146-149 ; P. SADRON, « Les associations permanentes d'acteurs au Moyen Âge », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 4, 1952, p. 220-231, 6, 1954, p. 81 ; Id., « Les plus anciens comédiens français connus », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 7, 1955, p. 38-43 ; M. ROUSSE, « L'acteur au Moyen Âge, x^e-xiii^e siècles : vers l'intériorisation du jeu », dans D. SOUILLER et Ph. BARON dir., *L'Acteur en son métier*, Dijon, 1997, p. 41-57 ; G.A. RUNNALLS, « Les acteurs dans le *Mystère de la Passion* de Châteaudun de 1510 », dans « *Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble* : Hommage à Jean Dufournet. Littérature, histoire et langue du Moyen Âge, Paris, 1993, p. 1245-1253 ; Id., « Medieval actors and the invention of printing in late medieval France », *The Early drama, art and music review*, 22, 2000, p. 59-79 ; T. JAROSZEWSKA, « La notion de comédien en France au xvi^e siècle », *L'ancien Théâtre en France et en Pologne. Les cahiers de Varsovie*, 19, 1992, p. 119-127 (l'article est fondé uniquement sur des sources littéraires et non sur les sources de la pratique).

12. V. DOMINGUEZ, *La Scène et la Croix : le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (xiv^e-xvi^e s.)*, Turnhout, 2007. Il me semble que le titre de la thèse dont est issu le livre était plus juste à rendre compte du contenu de l'ouvrage : *Le Corps dans les mystères de la Passion français du x^v siècle : discours théologiques et esthétique théâtrale* (1999). Faisant primer la raison textuelle sur la pratique théâtrale, l'ouvrage, au demeurant des plus intéressants, est tout entier tourné vers une lecture aristotélicienne du théâtre, sans que l'auteur pose la question du caractère opératoire de cette démarche intellectuelle pour l'étude du théâtre médiéval. Pour une déconstruction de l'aristotélisme, qui domine l'historiographie du théâtre occidental, voir F. DUPONT, *Aristote ou le Vampire du théâtre occidental*, Paris, 2007.

ne peut rien en savoir, car il n'y a pas ou peu de documents et que leur lecture est biaisée, parce qu'ils ne rendent pas « compte de la représentation théâtrale ni du jeu de l'acteur en tant que tels¹³ ». Cette carence n'en est pas une. D'abord, le manque de documents prolixes est aussi une donnée historique à interpréter. Ensuite, l'historien sait que le document n'a pas été produit pour renseigner la critique. Pour dépasser l'aporie, il se demande pourquoi et comment les documents ont été rédigés et conservés. Nous avons de nombreux témoins, si éparpillés, fragmentaires et difficiles soient-ils : en plus des manuscrits, les comptes, contrats, arrêts et procès sont les types de documents les plus explicites. En une posture heuristique toute différente, je postule qu'ils recèlent tous un ou des indices qui mènent au chemin de la compréhension et de l'élucidation sinon complète de la question de l'histoire de l'acteur, au moins à une plus grande intelligence des situations.

Pour appréhender les pratiques professionnelles des acteurs, nous disposons des textes des pièces, des didascalies qui guident la mise en scène et le jeu, et des dossiers documentaires bien connus des représentations des Passions, de Mons en 1501, de Châteaudun en 1510, de Valenciennes en 1547, et du *Mystère des Trois Doms* à Romans en 1509¹⁴. Il importe ainsi de croiser ces sources avec des dossiers archivistiques inédits, issus de différentes enquêtes dans les fonds judiciaires (procès d'acteurs, arrêts de censure¹⁵), les fonds notariés (contrats d'association, contrats d'apprentissage, contrats de services, marchés¹⁶), les sources comptables et municipales (registres des comptes des villes, comptes des princes¹⁷) et les offi-

13. V. DOMINGUEZ, *op. cit.*, p. 45.

14. G. COHEN, *Le Livre de conduite du régisseur et le compte des dépenses pour le Mystère de la Passion joué à Mons en 1501*, Paris, 1925 ; U. CHEVALIER et P.-E. GIRAUD, *Le Mystère des Trois Doms joué à Romans en 1509, publié d'après le manuscrit original, avec le compte de sa composition, mise en scène et représentation, et des documents relatifs aux représentations théâtrales en Dauphiné...*, Lyon, 1887 ; E. KONIGSON, *La Représentation d'un Mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, Paris, 1969 ; M. CHEVALIER et G.A. RUNNALLS éd., *Le Compte du Mystère de la Passion de Châteaudun, 1510*, Chartres, 1991. Voir aussi sur un *cahier des secrets* provençal conservé à la Bibliothèque nationale de Turin : A. VITALE-BROVARONE éd., « Il Quaderno di segreti d'un regista provenzale del Medioevo. Note per la messa in scena d'una Passione », *Pluteus*, 1984 ; ID., « Devant et derrière le rideau : mise en scène et *secretz* dans le cahier d'un régisseur provençal du Moyen Âge », dans *Processo in Paradiso e in Inferno. Dramma Biblico. Tecnologia dell'allestimento scenico*, Viterbe, 1984, p. 453-464.

15. Notamment dans les fonds du Parlement de Paris (AN, X1a, registres du Conseil et registres des plaidoiries du Parlement civil, XIII^e-XVI^e s. ; Paris, AN, X2a, registres du Parlement criminel, XIV^e-XVI^e s.) ; et aussi les fonds du Châtelet de Paris (Prévôté) : Paris, AN, Y 1 à 18, livres de couleur (1255-1604) et des bannières (1364-1703) ; Paris, AN, Y 5220-5246, registres des sentences civiles du Châtelet (XIV^e-XVI^e s.).

16. Un premier guide des recherches dans le fonds monumental du Minutier central des notaires de Paris : F. MOSSER, « Les instruments de recherche du Minutier central des notaires de Paris : quatre-vingts ans de travaux », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 66, 2008, p. 481-513.

17. Par exemple, pour la ville de Paris, voir : Paris, AN, série KK, *Comptes des subsides accor-*

cialités¹⁸. Les enquêtes dans ces différentes séries d'archives peuvent nous apporter des éléments neufs sur les conditions particulières d'exercice de l'acteur avant le xvi^e siècle : la formation et les apprentissages, le savoir-faire, l'organisation des activités, le marché de l'emploi, la division du travail, les hiérarchies, les spécialisations, le cumul des activités ou des fonctions, les revenus, les réseaux, les réputations, les carrières. Il faut, d'autre part, considérer les usages que les juridictions ont faits de certaines catégories juridiques (l'infamie par exemple), pour encadrer, gouverner, discipliner, imposer l'autorité face aux pratiques théâtrales. Ces enquêtes, nécessairement longues et patientes, ne peuvent être menées de façon exhaustive ni même systématique au vu soit de l'ampleur des fonds considérés, soit de leur aspect lacunaire. Elles sont néanmoins fructueuses, et je vais m'attacher à en donner quelques aperçus.

Il me semble finalement qu'à cette remarquable lacune historiographique sur l'acteur au Moyen Âge, on peut avancer trois raisons, liées entre elles. D'abord, une raison académique : un objet, le théâtre médiéval, qui n'a accédé que très récemment au statut d'objet de l'historien, et qui a souffert des frontières disciplinaires ; une raison archivistique ensuite : des sources nombreuses mais éparpillées dans plusieurs fonds mal inventoriés et réputés difficiles (archives notariées, archives parlementaires) ; enfin, une raison historiographique : le renoncement des chercheurs peut trouver son origine dans l'embarras suscité par la construction du mythe évolutionniste de l'apparition de l'acteur professionnel au début de l'époque moderne¹⁹ – paradigme qui provoque le cer-

dées à la Ville de Paris par le Roi ; la série Z1h, *Bureau de la Ville de Paris* (tribunal du Parloir aux bourgeois) ; et les *Comptes et ordinaires de la prévôté de Paris* (édités en partie dans H. SAUVAL, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris, 1720).

18. Officialité de l'archidiacre de Paris : AN, Z1o 1-10, 12-14 et 17 (causes civiles et criminelles). Les registres ont été étudiés au criminel par L. POMMERAY, *L'Officialité archidiaconale de Paris aux xv^e-xvii^e siècles : sa composition, sa compétence criminelle*, Paris, 1933. L'index établi par Léon Pommeray dans son ouvrage permet de faire un premier travail sur la question du contrôle que l'officialité exerce sur la discipline de ses clercs et sur les spectacles : les registres criminels rappellent à plusieurs reprises l'interdiction pour les prêtres de participer à la fête des fous, de danser, de jouer d'un instrument de musique, et de jouer la comédie. Ils ont le droit en revanche de jouer ou de faire jouer un mystère dans leur paroisse, à condition que celui-ci ait été soumis à l'approbation préalable de la censure ecclésiastique ; voir M. BOUHAÏK-GIRONÈS, *Les Clercs de la Basoche... op. cit.*, p. 136-137.

19. On fait traditionnellement commencer l'histoire de l'acteur professionnel tardivement : « C'est une courte histoire que celle de l'acteur professionnel dans l'Europe moderne, puisqu'elle commence, selon les pays, au xvi^e ou au xvii^e siècle », M. DE ROUGEMONT, *La Vie théâtrale en France au xviii^e siècle*, Genève, 1996, p. 193. Le schéma historiographique dominant sur l'acteur français est en effet caractérisé par une vision évolutionniste, dans laquelle on va, du Moyen Âge au xvi^e siècle, de l'amateur au professionnel, dans le sens du progrès. On postule la naissance de l'acteur en Italie au milieu du xvi^e siècle, puis on voit la pénétration de ces nouvelles figures en France, pour qu'au xvii^e siècle, la figure du comédien français triomphe. À l'échelle de l'histoire occidentale, un même schéma se dessine : la gloire de l'acteur grec, l'infamie de l'acteur romain, l'inexistence de

cle vicieux : avant la naissance de l'acteur, il n'y a pas d'acteur ! Ce n'est pourtant pas en avançant la date du début de ce processus que l'on peut sortir de l'impasse, mais en menant une réflexion sur les fausses évidences et l'arbitraire des catégories existantes.

Parcours d'acteurs : l'impossible catégorisation

On entend l'acteur comme celui qui joue, dans une définition large pour ne pas biaiser l'enquête²⁰ ; autrement dit, celui qui exerce, à un moment donné de son existence, l'activité de jouer devant d'autres, que cette activité soit occasionnelle ou non. En outre, même lorsque l'acteur ne prononce pas de réplique, quand il ne joue pas un « personnage » (dans les prologues de mystères par exemple), quand il joue plusieurs rôles, c'est toujours un acteur : tenter de ne pas confondre personnage, rôle et acteur est important. Nous entrevoyons que l'acteur devait être aussi, dans de nombreux cas, musicien²¹. Celui qui joue est alors non seulement celui qui dit un texte, mais aussi celui qui chante, qui danse, qui joue d'un instrument de musique²².

En premier lieu, il convient de ne pas s'enfermer dans la question de la délimitation ou du dessin des contours d'un groupe professionnel. Si les acteurs au Moyen Âge ne forment aucunement un groupe professionnel, pas même un ensemble homogène, ils sont – réalité indéniable – fort nombreux²³. Les différentes études archivistiques, menées à des échelles diverses et jusqu'à aujourd'hui selon des modalités qui empêchent toute hypothèse définitive, apportent des résultats montrant la complexité des situations et de la définition de l'identité sociale de l'acteur, irréductibles aux généralités et aux typologies existantes. La documentation est toutefois avare en renseignements biographiques précis, sauf pour les individus qui ont doublé leur carrière d'acteur d'une carrière d'auteur.

l'acteur médiéval due à sa condamnation par l'Église, la naissance de l'acteur professionnel en Italie au xvi^e siècle par la *commedia dell'arte*, la diffusion de la profession en Espagne, en Angleterre et en France jusqu'à son institutionnalisation (symbolisée par la création de la Comédie française en 1680 après la mort de Molière), puis, une histoire plus contrastée et mouvementée, au gré des vagues de controverses et de puritanismes, entre scandales et starifications, jusqu'à sa figure consensuelle aujourd'hui.

20. Sans s'attarder sur le lexique, il faut rappeler que le terme *acteur* désigne le plus souvent l'auteur dans les textes médiévaux. Pour désigner l'acteur, le mot le plus fréquemment utilisé dans les documents est *joueur*.

21. Et, à l'inverse, il faut considérer aussi les activités théâtrales des jongleurs. Voir, entre autres, M. ROUSSE, « Le théâtre et les jongleurs », *Naissance du théâtre français (xii^e-xiii^e siècles)*. *Revue des langues romanes*, 95, 1991, p. 1-14.

22. Voir l'exemple du contrat notarié de 1500 cité *infra*.

23. Sur ce paradoxe de la catégorisation, voir L. BOLTANSKI, « Une question de sociologie. Introduction 2 », dans Id., *Les Cadres. La formation d'un groupe social*, Paris, 1982.

À travers des parcours d'acteurs, des plus connus – Adam de la Halle (Arras/cour d'Artois/Italie, au XIII^e siècle), Pierre Gringore (Normandie/Paris/Lorraine, au XVI^e siècle) – aux inconnus, payés par les princes, par les villes, regroupés en associations, artisans, bourgeois, écoliers, confrères, clercs de justice, chanteurs de geste, on peut néanmoins appréhender la grande diversité des situations et des pratiques.

Adam de la Halle est l'acteur, auteur et musicien le plus connu de la fin du XIII^e siècle. Né vers 1235-1237, sa vie est assez bien documentée, même si plusieurs points de sa biographie restent obscurs ou controversés. Il était clerc, maître *ès arts*. Il a sans doute fait ses études à Paris. Son père Henri de la Halle était employé à l'échevinage d'Arras. Lié à la puissante Confrérie des jongleurs et bourgeois d'Arras qui regroupe hommes d'affaires et hommes de droit²⁴, Adam de la Halle écrit pour elle le *Jeu de la feuillée* en 1276. Vers 1280, il entre à la cour du seigneur d'Arras, Robert II, comte d'Artois, neveu de saint Louis. Le comte est en effet connu pour s'être entouré de musiciens et jongleurs. Adam suit Robert II d'Artois en Italie, et rejoint la cour de Charles d'Anjou, pour lequel il écrit la *Chanson du roi de Sicile*. Entre 1283 et 1285, il compose le *Jeu de Robin et Marion*²⁵.

Au XIV^e siècle, on sait que des mystères et des farces sont joués à la cour des princes, à l'Hôtel d'Orléans, à l'Hôtel de Nesle, au Louvre, par des acteurs (*joueurs de farce*) payés par les princes : nous en avons l'attestation dans les registres de comptes²⁶. On ne peut évoquer les joueurs de farces de la fin du Moyen Âge sans citer le légendaire auteur et acteur Triboulet, ou plus exactement les Triboulet, qui ont fait couler beaucoup d'encre. Triboulet fut le nom ou le sobriquet d'un acteur, mais surtout le nom des fous de René d'Anjou, de Louis XI, de Louis XII et de François I^{er}²⁷. L'homonymie rend complexe l'identification de ce personnage qui apparaît de nombreuses fois dans la documentation archivistique ou comme personnage de textes de théâ-

24. R. BERGER, *Le Nécrologe de la confrérie et des bourgeois d'Arras (1194-1361)*, Arras, 1963-1970 ; Id., *Littérature et société arrageoise au XIII^e siècle*, Arras, 1981.

25. C. SYMES, *A common stage, Theatre and Public Life in Medieval Arras*, Ithaca, 2007, p. 271-276.

26. Voir les mentions de documents d'archives sur la farce dans le quatrième volume de : M. ROUSSE, *Le Théâtre des farces en France au Moyen Âge*, Thèse de doctorat d'État, Rennes 2, 1983, 5 vol. dactyl.

27. G. COHEN, « Triboulet, acteur et auteur comique du dernier quart du XV^e siècle », *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, 6, 1954, p. 291-293 ; A. HINDLEY, « Acting companies in late medieval France: Triboulet and his troupe », dans A. HINDLEY dir., *Drama and Community: People and Plays in Medieval Europe*, Turnhout, 1999, p. 78-98 ; O.A. DUHL, « Triboulet, fou de cour, acteur et auteur de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle : le témoignage d'un tombeau », dans M. BOUHAÏK-GIRONES et J. KOOPMANS dir., *L'Acteur et l'accessoire. Mélanges en l'honneur de Michel Rousse* (à paraître).

tre, à qui l'on a attribué la paternité du *Jeu saint Loÿs*²⁸ et de *Maître Pierre Pathelin*²⁹.

Mises en scène du grand mythe fondateur de la chrétienté, les représentations théâtrales du mystère de la Passion dans la capitale du royaume sont prises en charge depuis la fin du ^{xiv}^e siècle par la célèbre confrérie de la Passion et Résurrection de Notre Seigneur Jésus-Christ, association de bourgeois de conditions sociales diverses, entièrement dévouée à la cause dramatique, reconnue par Charles VI en 1402 par lettres patentes qui consacrent la confrérie, et lui octroient le monopole des représentations de la Passion dans Paris. Si les mystères de la Passion constituent l'essentiel de son répertoire, la confrérie joue d'autres grands mystères comme le *Jeu saint Loÿs*, composé sous le règne de Louis XI, le *Mystère des Actes des Apôtres* et le *Mystère du Viel Testament*. Installés à l'Hôtel de la Trinité jusqu'en 1535, puis à l'Hôtel de Flandre avant que ce dernier ne soit mis en vente par François I^{er}, les confrères de la Passion font alors construire une nouvelle salle sur le terrain de l'Hôtel de Bourgogne en août 1548 : la confrérie a toujours eu un théâtre permanent et clos, cas de figure unique à Paris³⁰. Ceux qui jouent sont les bourgeois parisiens³¹. Spécialistes pourtant, ils détiennent, avec le monopole sur les représentations de la *Passion*, un savoir-faire spécifique lié à un certain type de mise en scène. Bourgeois, marchands, artisans, comme ceux qui jouent en Bourgogne, au milieu du ^{xv}^e siècle, une farce mettant en cause la politique royale en matière militaire : en 1447, à Dijon, un tisserand, trois cordonniers et un clerc de justice jouent une farce, mêlée au mystère de saint Éloi, farce qui fera l'objet d'un procès pour mise en cause de la puissance royale³². Jean Savenot, leur chef, est artisan, marchand et homme de théâtre. Ceux qui jouent ici sont des artisans, mais le document judiciaire nous laisse voir des acteurs accomplis, spécialistes de la farce. Trouvent-ils dans cette multiplicité des activités les moyens d'assurer au mieux leur existence ?

28. D. SMITH, *Édition critique du Jeu saint Loÿs, ms Paris, B.N. fr. 24331*, Thèse de l'université de Paris III, 1987, t. 1, p. 101-103.

29. B. ROY, *Pathelin : l'hypothèse Triboulet*, Orléans, 2009.

30. A. DEMARTRES, *Étude sur l'histoire et l'organisation de la confrérie parisienne de la Passion (1402-1677)*, Thèse de l'École nationale des chartes, Paris, 1939 ; G.A. RUNNALLS, « La Confrérie de la Passion et les mystères », *Romania*, 122, 2004, p. 135-201.

31. Les seules indications sur les métiers dans lesquels se recrutent les confrères de la Passion nous sont fournies par des sources du ^{xvi}^e siècle. Nous avons la liste des maîtres et gouverneurs de la confrérie pour l'année 1548 dans l'acte d'acquisition de l'Hôtel de Bourgogne : deux maîtres maçons et un maître paveur. La liste a été établie par Émile Picot : Paris, B.N. fr. naf. 12634, fol. 177-180 (fichier Picot).

32. Archives Départementales de la Côte-d'Or, justice municipale de Dijon, BII/360, n° 3, liasse 22, pièce 317 ; édité dans M. BOUHAÏK-GIRONÈS, « Le procès des farceurs de Dijon (1447) », *European Medieval Drama*, 7, 2003, p. 117-134.

Moralités, farces, sotties pouvaient être jouées sur la Table de Marbre de la grande salle du Palais par les clercs de la Basoche, les clercs d'avocats et de procureurs du Parlement de Paris, qui investissaient ainsi leur lieu de travail pour un théâtre polémique. Ces clercs de justice étaient exercés au théâtre, le pratiquant depuis l'école et l'université³³. Liés au milieu basochien, on connaît les acteurs parisiens du début du xvi^e siècle ayant acquis une réputation des plus grandes : Pierre Gringore, et ses compagnons Maistre Mitou, Jean Seroc, Jean de l'Espine dit du Pont Alais, Jacques le Bazochien et Maître Cruche. Ces derniers ont subi, en 1515 et 1516, des affrontements avec le pouvoir royal pour des affaires de lèse-majesté³⁴. Quant à Pierre Gringore, c'est une très belle carrière d'auteur, acteur et entrepreneur de spectacles qu'il mène, de la Normandie à la cour des ducs de Lorraine, en passant par la capitale du royaume, dans laquelle il organise les plus grandes manifestations théâtrales. Il participe comme *fatiste* à plusieurs entrées solennelles, associé à Jehan Marchand, charpentier de la Grande Cognée, notamment à l'entrée de la reine Anne de Bretagne à Paris en 1504, d'après les comptes de la prévôté des marchands et échevins de Paris. Louis XII fera appel à ses services. À partir de 1518 et jusqu'à sa mort en 1538/1539, la vie de Pierre Gringore au service des princes et du duc Antoine en Lorraine, dont il est le héraut d'armes, est bien documentée³⁵. Sans donner dans le déterminisme, on peut soutenir que Gringore, enfant de la notabilité normande, mais surtout fils de juristes à l'Échiquier de Normandie, a combiné de façon neuve les différents modèles de comportement et les multiples ressources de son patrimoine culturel, fait de savoir-faire et de réseaux communs au monde de la justice et au monde du théâtre pour assurer sa carrière³⁶. Enfin, on repère aussi aisément dans les sources les acteurs occasionnels, montés sur les échafauds pour les grandes représentations de mystères organisées par les municipalités à la fin du Moyen Âge³⁷. N'ont-ils eu l'occasion de monter qu'une ou deux fois sur les planches, ils ont néanmoins pu être payés pour leur travail.

33. M. BOUHAÏK-GIRONES, *Les Clercs de la Basoche et le théâtre comique...*, op. cit.

34. Voir le récit des différentes affaires dans *Journal d'un bourgeois de Paris sous le règne de François I^{er} (1515-1536)*, L. LALANNE éd., Paris, 1854, p. 13-14 et p. 44.

35. La bibliographie sur Pierre Gringore est abondante. Parmi les derniers travaux, voir F. STANKIEWICZ, *Pierre Gringore*, op. cit. ; C.J. BROWN, « Pierre Gringore, acteur, auteur, éditeur », *Grands Rhétoriqueurs. Cahiers V.-L. Saulnier*, 14, 1997, p. 145-163.

36. M. BOUHAÏK-GIRONES, « Pierre Gringore, fils de juriste et homme de théâtre : famille et transmission des savoir-faire dans les "métiers de la parole" (France du Nord, xv^e/xvi^e s.) », dans A. BELLAVITIS et alii, *Famille, savoirs et reproduction sociale dans l'Ancien Régime* (sous presse).

37. Les attestations sont innombrables. Les ouvrages rassemblant le plus de données restent L. PETIT DE JULLEVILLE, *Les Mystères*, Paris, 1880 ; ID., *Répertoire du théâtre comique en France au Moyen Âge*, Paris, 1886.

Qu'y a-t-il de commun entre ces individus que l'on rencontre dans les documents qui nous renseignent, si ce n'est qu'ils jouent, à un moment donné ? Ces joueurs, tout les distingue : origine sociale, revenus, types d'activités sociales ou professionnelles, pratiques culturelles, genre de vie. Renoncer à une définition préalable du groupe, c'est aussi refuser d'établir *a priori* une typologie à l'intérieur du groupe, avant d'avoir réfléchi à la pertinence des catégories. Alan Hindley, parmi d'autres spécialistes, achoppe sur le double concept d'« amateur » et de « professionnel » (avec son inévitable entre-deux, le « semi-professionnel »), pour le déclarer *just as problematic*³⁸. Effectivement, il l'est. Il est nécessaire d'aller plus loin et de donner congé à ces catégories, risquées et inefficaces. Ce n'est pas tant le terme de « professionnel » qu'il faut récuser, car dans son sens technique – celui qui détient le savoir-faire – il est très utile, que la catégorie qu'il appelle en miroir s'il sert à établir une typologie : celle de « non professionnel » ou « amateur »³⁹. Largement anachroniques, non autorisées par l'analyse des situations que laissent lire les documents, fondées non seulement sur des hypothèses rétrospectives, mais aussi sur des idéalizations, ces catégories ne rendent pas compte de la réalité du Moyen Âge. Cette typologie, appliquée à toutes les époques, tient de la représentation plus que de la réalité. « Vivre des planches », « vivre de son art », « vivre de sa pratique », exclusivement, sont autant de lieux communs de la modernité artistique⁴⁰, et autant de façons d'exprimer, pour les artistes eux-mêmes travaillant à leur identité sociale, une sorte d'*idéal* à atteindre, qui recouvre difficilement, et rarement, une réalité historique. C'est une *représentation* de l'artiste, qu'elle soit de son fait (entre rhétorique de la présentation de soi, auto-identification, nécessité économique et désir d'autonomie sociale), du fait de l'historiographie qui cherche à dater un point de rupture, ou induite plus ou moins paradoxalement par l'image que produit leur statut social et juridique⁴¹. On

38. A. HINDLEY, « Acting companies in late medieval France: Triboulet and his troupe », *op. cit.*, p. 80-81.

39. « Amateur » est une catégorie moderne. Dans la situation française d'aujourd'hui, les catégories « théâtre professionnel »/« théâtre amateur » renvoient à des activités qui ont une nature juridique différente et qui ne relèvent pas de la même réglementation. La distinction principale est la nature commerciale de l'une et non de l'autre. Le statut d'« entrepreneur de spectacles » qu'obtiennent les compagnies de théâtre professionnel les assimilent à une entreprise commerciale. Le théâtre amateur, outre qu'il ne dépend pas du même ministère que le théâtre professionnel, se caractérise par le bénévolat des participants.

40. Cette analyse a déjà été menée pour « l'auteur » : G. TURNOVSKY, « “Vivre de sa plume”. Réflexions sur un *topos* de l'auctorialité moderne », *Revue de synthèse*, 6^e série, 1-2, 2007, p. 51-70. Voir aussi B. LAHIRE, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, 2006 ; Id., *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, 2010.

41. Aujourd'hui, on caractérise l'acteur de « professionnel » quand celui-ci émerge à un statut particulier de l'assurance chômage, celui d'intermittent du spectacle. Ce statut a été conçu quand précisément on a admis que l'artiste ne pouvait pas vivre des seuls revenus de son activité. Voir P.-M.

admettra que la distinction traditionnelle « amateur »/« professionnel » repose sur une opposition socio-économique factice et subjective, et échoue à la discrimination des situations. Il faut donc construire d'autres distinctions. Dans un premier temps, je propose de substituer la catégorie d'individus par la catégorie d'activités, pour mieux s'approcher des pratiques sociales effectives. De plus, je choisirai de m'appuyer sur le degré d'implication dans les réseaux (en fréquence et en intensité) et dans les processus de production d'un spectacle. Ce modèle théorique est emprunté aux sociologues interactionnistes, en particulier aux sociologues spécialistes des « mondes de l'art »⁴². Les cadres d'analyse de la sociologie des arts, spécialement ceux des sociologues qui envisagent les actes de création artistique comme des actes de travail, ne peuvent en effet laisser le spécialiste des pratiques théâtrales médiévales indifférent⁴³. Œuvre collective par excellence, la représentation théâtrale offre un champ privilégié pour suivre les actions, étudier les techniques, savoirs et conventions, les associations, collaborations et réseaux nécessaires à l'activité, et analyser la chaîne de production de l'œuvre artistique.

L'art et la manière : le travail de l'acteur

Si nous savons peu encore de la formation au métier d'acteur au Moyen Âge, nous n'ignorons pas que les pratiques théâtrales étaient fortement valorisées dans la société médiévale. À la fin du Moyen Âge, le théâtre, jeu de parole plus que de geste et de corps, est à la fois moyen et résultat de la formation rhétorique⁴⁴. La transmission et l'apprentissage par le théâtre sont choses courantes, des petites écoles à l'université, jusqu'aux institutions didactiques que sont les basoches, les puits et les confréries joyeuses. Formés et exercés aux techniques théâ-

MENGER, *La Profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, 1998 ; ID., *Profession artiste. Extension du domaine de la création*, Paris, 2005 ; ID., *Les Intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*, Paris, 2005. H.S. Becker a analysé comme constitutif le décalage entre l'image sur laquelle les professions fondent leur reconnaissance sociale et légale et la réalité des pratiques de leurs membres. H.S. BECKER, « The Nature of a Profession », dans ID., *Sociological Work. Method and Substance*, Londres, 1971, p. 87-103.

42. H.S. BECKER, *Les Mondes de l'art*, Berkeley, 1982, Paris, 1988 (pour la trad. française). Pour Howard Becker, un « monde de l'art » désigne « le réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres qui font précisément la notoriété du monde de l'art » (p. 22).

43. À cet égard, cet article doit beaucoup à la lecture des travaux de Pierre-Michel Menger, notamment de son dernier livre : *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, 2009.

44. Sur cette question, je me permets de renvoyer le lecteur à mes travaux : M. BOUHAÏK-GIRONES, *Les Clercs de la Basoche...*, op. cit. ; « Les maîtres du vulgaire. Performance oratoire, savoir-faire rhétorique et maîtrise linguistique dans le théâtre de la fin du Moyen Âge », dans X. LEROUX dir., *Vers une poétique du discours dramatique au Moyen Âge*, Paris, 2010, p. 61-77 ; « Pierre Gringore, fils de juriste et homme de théâtre... », op. cit.

trales de façon fréquente et précoce pour développer leur savoir-faire rhétorique, les individus sont aptes à la performance. Ainsi, il y a moins lieu d'être surpris de la capacité de la société médiévale à jouer sans cesse ses valeurs, les histoires saintes et les mythes chrétiens, tant elle a le goût et l'expérience du théâtre.

Un des points capitaux me paraît enfin être celui-ci : l'activité de l'acteur (et l'activité théâtrale) est modelée par les pratiques juridiques, par la casuistique des juristes, par les conflits de juridictions, par l'évolution des procédures gracieuses et contentieuses. Il faut comprendre ces dernières, connaître leurs moyens, leurs raisons, leurs variations, pour saisir les pratiques théâtrales. Prenons l'exemple de la juridiction gracieuse, pour repérer les situations juridiques et contractuelles dans lesquelles se trouvent les acteurs, ainsi que les relations qui interagissent dans le monde du théâtre. Les acteurs sont impliqués dans de nombreuses situations contractuelles (contrats d'association, contrats d'obligation, contrats de marché, contrats de mystères). Ma propre enquête met au jour plusieurs contrats notariés actant une *societas* d'acteurs à partir de la fin du xv^e siècle, alors que les premiers contrats de ce type connus jusqu'alors dataient de la fin du xvi^e siècle pour la ville de Paris⁴⁵. D'une façon générale, ces contrats présentent deux types d'organisation du travail. Certains révèlent une organisation par projet associant un nombre élevé d'individus : c'est le cas pour les grandes représentations de mystères par exemple, pour lesquelles les acteurs (organisateurs et joueurs) se lient de façon ponctuelle et unique devant les autorités municipales⁴⁶. D'autres montrent une organisation temporaire à durée déterminée, en général un an, associant un nombre restreint d'individus, quatre ou cinq (une organisation par «troupe», pourrait-on dire, s'il n'était pas utile de se méfier du terme «troupe», modèle idéal renvoyant à quelques expériences fondatrices – les troupes italiennes du xvi^e siècle, l'Illustre théâtre de Molière, et quelques autres – plus qu'à des réalités historiques de l'organisation collective théâtrale⁴⁷). Les associations ainsi contractées servent, comme pour toute association commerciale, à mutualiser risques et profits. Un exemple : un contrat notarié parisien, passé le 31 octobre 1500 dans l'étude de Pierre Pichon l'aîné et Pierre Pichon le jeune en association, rue Saint-Antoine, consignant une *societas* entre joueurs de farces⁴⁸. L'acte lie cinq contractants, pour

45. Voir A. HOWE, *Le Théâtre professionnel à Paris (1600-1649)*, Paris, Archives nationales (Documents du Minutier central des notaires de Paris), 2000. Voir aussi A. HOWE, *Écrivains de théâtre (1600-1649)*, Paris, Archives nationales (Documents du Minutier central des notaires de Paris), 2005.

46. Voir le contrat tournaisien (1505) et le contrat valenciennois (1547) cités dans M. BOUHAÏK-GIRONÈS et K. LAVÉANT, «S'associer pour jouer. Actes notariés et pratiques théâtrales (xv^e-xvi^e s.)», dans *L'Acteur et l'accessoire...*, op. cit.

47. S. PROUST, «La communauté théâtrale. Entreprises théâtrales et idéal de la troupe», *Revue française de sociologie*, 44/1, 2003, p. 93-113.

48. Paris, AN, Minutier central, étude XIX, liasse 15, 31 octobre 1500 (au dos de la minute

une association d'un an, «pour jouer farces, moresques et autres jeux, esbatemens a festes, banquetz et autres convys et assemblemens». Le partage des profits se fait à égalité entre eux. Les clauses spécifient que l'un ne peut jouer dans une autre compagnie sans le consentement des autres («sanz ce que durant led. tempz ilz ou l'un d'eulx puissent jouer avecques autres se ce n'estoit du consentement d'eulx tous») ; qu'ils sont tenus de jouer à chaque fois que l'un d'eux obtient un marché («seront tenuz sur ce les dessus nommés aller jouer et eulx trouver toutesfoiz et quantes qu'il leur sera dit par l'un d'eulx, es lieux, banquetz et festes ou l'un d'eulx avoit marchandé») ; que si l'un est malade, il a sa part du profit («se durant iceluy temps il survenoit aucun accident de maladie a l'un d'eulx au moien de quoy il ne peust jouer avecques ses compaignons, lesd. autres seront tenus luy bailler sa part du prouffit»), mais s'il est cependant remplacé par un autre joueur, il le paye sur sa part («et s'il convenoit a ses autres compaignons de faire jouer une personne estrange a sa place, le malade sera tenu le contenter de son salaire»). Il s'agit donc de couvrir les besoins spécifiques de l'exercice de l'activité théâtrale : exclusivité (néanmoins négociable), «assurance maladie», remplacement d'un acteur absent. La sanction pénale pour manquement au serment prévoit une amende de vingt-huit sous parisis et le défaillant risque la prison («obligeant corps et biens»). Passant leur convention devant les notaires du roi au Châtelet, les parties se soumettent ainsi à la juridiction du prévôt. La validité du sceau du Châtelet dans tout le royaume représentait une garantie importante pour les voyages des joueurs ainsi liés. Mais ce qui est particulièrement intéressant dans ce document, c'est qu'il laisse voir que les acteurs ainsi associés avaient une autre profession : le notaire a noté la profession des deux premiers acteurs («sergent a mace» et «chirurgien») puis l'a rayée. L'information, nullement nécessaire à la contractualisation effectuée, n'a pas été fournie pour les autres joueurs. La minute ainsi raturée offre à l'historien une donnée capitale : l'absence de la mention d'une profession dans ce type d'acte ne signifie pas que l'acteur n'a pas une autre activité professionnelle en parallèle, ou n'a pas eu une autre profession primitivement, par laquelle il reste identifié par ses contemporains. Notons que dans la marge gauche, en dehors du formulaire du contrat, le notaire a écrit : *item musiciens et retoriciens*. La démultiplication professionnelle est bien visible avec cet exemple. Cette pluriactivité doit aussi être comprise dans l'organisation interne des pratiques théâtrales, où le cumul des fonctions semble fréquent au vu des autres cas décrits plus haut. Aussi la multi-activité des acteurs, spécialistes et polyvalents à la fois, oblige à appréhender également les autres métiers du théâtre : auteur, *fatiste*, musiciens, techni-

datée du 25 septembre 1500). Le premier document retrouvé de ce type date du 2 mars 1486 (n. st.), soit très tôt par rapport à l'état des fonds conservés (les premières séries continues de minutes parisiennes datent d'après 1480). Documents édités dans M. BOUHAÏK-GIRONES et K. LAVÉANT, «S'associer pour jouer. Actes notariés et pratiques théâtrales (xv^e-xvi^e s.)», *op. cit.*

ciens, charpentiers, maîtres des *secrets*, etc. En poursuivant l'enquête, il faudra se demander, sans pourtant se perdre à trouver une définition étroite de la professionnalité, quel serait le faisceau de critères opératoires pour cette définition, tout en sachant que les documents ne nous permettront certainement pas de repérer des indicateurs stables.

L'acteur : une création de la Renaissance italienne ?

Mais la découverte de ce type de contrats dès la fin du xv^e siècle doit avant tout nous encourager à réexaminer le statut de preuve que la critique a octroyé à ces documents pour appuyer le paradigme de la professionnalisation de l'acteur au xvi^e siècle. En effet, ces actes notariés parisiens préfigurent largement le fameux contrat d'association de huit compagnons à Padoue en février 1545, qui est exploité pour dater la naissance de la *commedia dell'arte* et donc le début du théâtre professionnel :

1545, Inditione 3, die mercurii 25 mensis februarii, Paduae, in contrata Sancti Lionardi, in domo mei notarii, in camera terrena.

Les soussignés compagnons, à savoir Maprio di Zanini de Padoue, Vincentio de Venise, Francesco de la Lira, Hieronimo de San Luca, Zuandomengo dit Rizo, Zuane de Trevis, Thofano de Bastian et Francesco Moschini, désirant fonder une compagnie fraternelle, laquelle durera jusqu'au premier jour de la prochaine Quadragésime, en l'année 1546, et commencera en l'octave de la prochaine Pâques, ont ensemble décidé et délibéré, afin que cette compagnie continue fraternellement jusqu'au jour prévu, sans haine, rancœur ou dissolution, de faire et d'observer entre eux avec amour, comme c'est l'habitude entre bons et fidèles compagnons, tous les chapitres suivants, lesquels promettent de respecter sans chicaner aucunement, sous peine de perdre l'argent souscrit.

Primo, ils ont d'un commun accord élu leur chef, Maprio, dont ils joueront les comédies en tous lieux, et à qui les compagnons soussignés, pour ce qui concerne le jeu des dites pièces, doivent obéissance en faisant tout ce que leur ordonnera et en improvisant comme il leur ordonnera⁴⁹. [...]

49. Archivio Notarile di Padova, Atti'not. Vinceneo Fortuna Instr., 1. 20, e. 171. Ce contrat a été publié pour la première fois par E. COCCO, « Una compagnia comica della prima metà del secolo XVI », *Giornale storico della letteratura italiana*, 45, 1915, p. 57-58, pour être sans cesse cité ensuite dans la bibliographie de référence sur la *commedia dell'arte*. F. TAVIANI et M. SCHINO, *Il Segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Florence, 1982 (trad. française d'Y. LIÉBERT : *Le Secret de la Commedia dell'arte. La mémoire des compagnies italiennes aux XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles*, Cazilhac, 1984, p. 169) ; C. MOLINARI, *La Commedia dell'arte*, Milan, 1985 ; C. MOLINARI, *L'Attore e la recitazione*, Rome-Bari, 1992 ; S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Turin, 1993 ; P. BOSSIER, « Ambasciatore della risa ». *La Commedia dell'arte nel secondo Cinquecento (1545-1590)*, Florence, 2004.

Les huit compagnons fondent une compagnie fraternelle, de l'octave de Pâques 1545 au premier jour de Carême 1546. Ils élisent leur chef, Ser Maphio, dont ils joueront les comédies en tout lieu, et à qui ils doivent obéissance. La suite du texte donne les clauses que les compagnons promettent de respecter : si l'un des compagnons tombe malade, il est aidé avec l'argent gagné en commun jusqu'à sa guérison ou son retour chez lui ; ils se déplacent selon les accords passés par Ser Maphio ; ils possèdent une caisse pour la recette du jour, qui ne peut être ouverte qu'au consentement de tous, dont une des clés est gardée par Ser Maphio, la deuxième par Francesco de la Lira, et la troisième par Vincenzo de Venise ; si l'un d'eux quitte la compagnie, il renonce à ses droits, qui seront répartis entre les autres membres, et il devra payer une amende de cent livres, partagée entre les compagnons, les autorités de la ville où ils se trouvent, et les pauvres ; il pourra être cité et jugé là où la compagnie le décidera ; un cheval est acheté aux frais de la compagnie pour le transport de ses effets ; lorsque la compagnie sera à Padoue au mois de juin, l'argent devra être partagé équitablement ; en septembre, les compagnons devront commencer leur voyage. La dernière clause spécifie que les compagnons doivent prendre leur repas ensemble, mais ne pas jouer aux cartes ou à un autre jeu⁵⁰. Ce document, plus détaillé et élaboré au plan rhétorique, diffère du document français dans son formulaire juridique et dans le type de *societas* avec lequel les acteurs s'associent. L'objectif est cependant le même : partager les profits et se protéger des pertes. Ce document a été utilisé pour affermir la thèse dominante du rôle prépondérant des pratiques théâtrales italiennes au XVI^e siècle dans l'avènement du théâtre moderne, à l'instar de Benedetto Croce, affirmant en une formule bien connue que le théâtre moderne est une création italienne⁵¹. Dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, à l'entrée *Commedia dell'arte*, on lit, de la plume de Cesare Molinari :

En ce qui concerne l'histoire de la profession de comédien – qui se développe en ces mêmes années dans toute l'Europe et notamment en Angleterre – on a situé la date de naissance de la *commedia dell'arte* en 1545 lorsque à Padoue huit hommes signèrent un contrat pour former une troupe d'acteurs⁵².

50. Nous connaissons la suite de l'histoire de la compagnie de Padoue : la société se reconstitue immédiatement après la fin du premier contrat par un acte notarial du 22 avril 1546 passé à Venise. Une partie des compagnons se renouvelle alors. On suit encore les aléas de la compagnie et de son chef jusqu'en 1553. Voir F. TAVIANI et M. SCHINO, *Il Segreto della Commedia dell'Arte...*, op. cit., p. 184-193.

51. « [...] il teatro moderno, in quanto teatro, è creazione italiana. Agli italiani, autori della commedia dell'arte, risalgono non solo la costituzione industriale e commerciale ricordata di sopra, ma la moltiplicazione dei teatri stabili, l'introduzione delle donne come attrici [...] » : B. CROCE, « Intorno alla Commedia dell'arte », dans Id., *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal tre al cinquecento*, Bari, 1933, p. 504-505.

52. M. Corvin dir., *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, 1991, p. 191.

À sa suite, dans le même dictionnaire de référence, à l'entrée *Troupes de la commedia dell'arte*, Renzo Guardenti affirme :

Le caractère professionnel de la *commedia dell'arte* marque la naissance des troupes théâtrales modernes, formées par un ensemble d'acteurs qui s'associent dans le but de réaliser des spectacles. Si on laisse de côté les buts artistiques, la caractéristique principale des troupes de la *commedia dell'arte* est de constituer de véritables entreprises commerciales. La première troupe de comédiens de l'art dont nous avons le souvenir a été formée à Padoue en 1545, où huit acteurs, guidés par un certain «ser Maphio Zanini», souscrivent par devant notaire un contrat professionnel où l'on établit le règlement de la troupe, appelée Fraternal Compagnia⁵³.

On voit le raccourci qui est ici effectué par l'historien dans l'interprétation du document, que ce soit quant au nom de la troupe, la *Fraternal Compagnia*, qui n'est en réalité dans l'acte notarié que la citation du type de *societas* avec lequel les acteurs se lient, ou quant au «caractère professionnel» qui serait la marque spécifique de cette association. Il me semble plus juste de rappeler que ces actes, français et italiens, sont conformes à ceux qui les entourent dans les registres. Nous sommes devant une forme standard d'association d'individus qui forment une société afin de mutualiser les profits, dans le cadre d'activités professionnelles et lucratives. Mis à part les règlements corporatifs, aucune loi sociale ne protège le travail à la fin du Moyen Âge. Les contrats d'associations commerciales, qui existent dès le XII^e siècle en Italie et à la fin du XIII^e siècle en France⁵⁴, sont pratiqués dans toutes les activités professionnelles, en particulier dans celles qui ne sont pas régies par le système des métiers. Il n'est nullement étonnant de voir que les acteurs, quelle que soit la fréquence avec laquelle ils montent sur scène, se servent des outils juridiques à leur disposition pour organiser leurs activités, comme tous les individus engagés dans un acte de commerce. L'association par contrat des acteurs n'est pas une preuve de leur professionnalisation⁵⁵.

53. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre, op. cit.*, p. 192.

54. On repère les premiers notaires en France vers 1290 à Marseille, dès le XII^e siècle à Gênes et Venise. Y. RENOARD, *Les Hommes d'affaires italiens du Moyen Âge*, 2^e éd., Paris, 1968.

55. Évoquer les contrats ici est l'occasion de rappeler que, si les femmes apparaissent peu dans la documentation – et notamment dans les archives de la juridiction gracieuse –, c'est que si elles sont mariées, elles sont incapables juridiquement. Nous avons par ailleurs des attestations d'actrices dans les documents, cependant les circonstances dans lesquelles les femmes montent sur scène n'ont pas encore fait l'objet d'une étude substantielle. Sur les femmes sur la scène de théâtre, on trouvera des pistes de travail dans L.R. MUIR, «Women on the Medieval Stage: The Evidence from France», *Medieval English Theatre*, 7/2, 1985, p. 107-119 ; pour une bibliographie plus complète, voir C. SPONSER, «Drama», dans M. SCHAUS dir., *Women and Gender in Medieval Europe: an Encyclopedia*, New York, 2006, p. 232-234. Voir aussi : A. EVAÏN, *L'Apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, 2001.

Profitons de ce que notre champ d'études offre plusieurs cadeaux au chercheur. Nous travaillons en effet sur une période où la promotion littéraire du théâtre n'a pas encore eu lieu, où l'Église n'a pas durci ses positions vis-à-vis de l'acteur, où la censure politique sévit vigoureusement et où les conflits de juridictions sont merveilleusement complexes, où la pratique scénique précède de beaucoup les théorisations, où il n'y a ni lieux dédiés au théâtre ni livres de théâtre, mais des acteurs, nombreux, et des pratiques, variées : une heureuse situation pour étudier l'acteur au travail.

C'est enfin dans leur dimension européenne qu'il faut appréhender les pratiques théâtrales pour éclairer la circulation des acteurs, des idées et des savoir-faire, notamment entre la France et l'Italie, visible depuis le XIII^e siècle. Désenclaver l'histoire du théâtre des cadres nationaux c'est encore comprendre comment s'est construite l'historiographie qui oppose la période de l'interminable genèse du théâtre entre le XII^e et le XVI^e siècle, à celle de ses naissances glorieuses, en Italie, en Angleterre, en Espagne et en France, à l'époque moderne.

Marie BOUHAÏK-GIRONÈS – Organisation néerlandaise pour la recherche scientifique (NWO)/Universiteit van Amsterdam – Spuistraat 134, 1012 VB Amsterdam, Pays-Bas

Comment faire l'histoire de l'acteur au Moyen Âge ?

L'article entend poser les fondements d'une histoire des pratiques théâtrales affranchie des cadres de l'histoire littéraire et déliée des limites des problématiques textuelles, où l'acteur est au centre de l'attention. On avance que le silence historiographique sur l'acteur au Moyen Âge trouve en partie ses raisons dans la source de l'un des grands malentendus de l'histoire du théâtre : le paradigme de la naissance de l'acteur professionnel en Italie à la Renaissance. L'enquête en cours ici exposée sur l'organisation des activités théâtrales se déploie sur les fonds comptables, parlementaires et notariés, afin d'envisager l'acteur au travail et étudier les constructions sociales et juridiques de son activité et de son métier face aux pratiques du droit. À travers l'examen de contrats notariés d'association d'acteurs en France et en Italie, on revient notamment sur le statut de preuve que la critique a octroyé à ce type de documents pour appuyer la thèse évolutionniste du « processus de professionnalisation de l'acteur ». L'abandon de la distinction traditionnelle « amateur »/« professionnel », catégories inefficaces qui échouent à saisir la grande diversité des pratiques théâtrales comme la discrimination des situations médiévales, s'accompagne d'une proposition de réflexion sur les points de rupture entre le théâtre « médiéval » et le théâtre « classique ».

acteur – archives parisiennes – historiographie – Moyen Âge et Renaissance – théâtre

What Methodologies for a History of the Medieval Actor ?

This paper intends to draw new foundations for a history of theatrical practices that would be emancipated from the traditional notions of the literary history. The silence of historians about the medieval actors is to be explained by one of the big misunderstandings of theatre history : the paradigm establishing the birth of professional actors in Italy in the Renaissance. Our current investigation on the organization of theatrical activities relies on books of account, archives of the Parliament of Paris and notarial acts, in order to consider the actor at work and to study the social and juridical constructions of their profession in the law system. Through a study of notarial documents on associations of actors in France and in Italy, this paper discusses how these documents were given a status of proof to consolidate an evolutionist approach that aimed to establish a “process of professionalization of the actor”. We have to forget the traditional distinction between “professional” and “amateur” because these categories are inefficient to describe the diversity of theatrical practices and fail to distinguish the medieval situations. We have also to reconsider the so-called breaking point between “medieval” and “classical” drama.

actor – parisian archives – historiography – Middle Ages and Renaissance – theatre

